

JAVIER DAULTE

JUEGO Y COMPROMISO
Y OTROS TEXTOS SOBRE TEATRO



PUNTO DE VISTA EDITORES

© Javier Daulte, 2025

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2025

Todos los derechos reservados.

Primera edición: noviembre, 2025

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

www.puntodevistaeditores.com

[@puntodevistaed](https://www.puntodevistaed.com)

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinador editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras Vila

Diseño de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN: 979-13-87624-27-9

Thema: DSG

Depósito legal: M-22370-2025

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO	9
JUEGO Y COMPROMISO Y OTROS TEXTOS SOBRE TEATRO	15
1. Juego y compromiso: el procedimiento	19
2. Batman vs. Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa	65
3. La palabra, el ruido y la música	93
4. Subjetividad y emoción	115
APÉNDICE	129
¿Por qué y para quién escribo teatro?	133
¿Qué me impulsó a escribir «Subjetividad y emoción»?	141
El arte presencial	145

Prólogo

¿POR QUÉ ESCRIBIR TEORÍA?

Hace muchos años (ya casi veinte) me invitaron a participar en una mesa redonda organizada por Getea, donde por aquel entonces era presidente Osvaldo Pelletieri. Yo ya había estado en algún evento de esa naturaleza y la dinámica no me terminaba de convencer. Sentía que se emitían entremezcladas las opiniones de los distintos participantes y que los asistentes, más que escuchar, parecían estar esperando su turno para dar a su vez sus propias opiniones acerca de lo que fuera, en el momento en que la mesa se abría para el debate con el público.

Recuerdo que lo conversé con mi amigo Rafael Spregelburd y le comenté que tenía intenciones de rechazar esa nueva invitación por las razones que recién expliqué. Su respuesta fue clara y desconcertante. Me dijo: «Tómalo como un ejercicio egoísta». «¿Cómo?», le dije. «Claro, aprovecharé para pensar cosas que te interesen pensar y exponelas». El consejo me pareció lúcido y me puse a escribir. Pensaba que, si leía algo, el auditorio iba a prestar más atención que si me ponía a disertar de manera improvisada. Por entonces yo había montado *Gore* y su proceso de trabajo me obligó a concebir ciertas verdades

que intenté volcar en mi primer trabajo teórico al que titulé «Juego y compromiso».

La mesa redonda tuvo lugar en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. Cuando me llegó el turno de exponer, pedí permiso para leer mi escrito y fue muy curiosa la fuerte repercusión que tuvo entre los asistentes. Eso me estimuló para corregir aquel borrador y dárselo a leer a algunas personas cuyo pensamiento por entonces me interesaba.

Tuve la suerte de que esas veinte páginas se publicaran en innumerables revistas especializadas de Argentina y de muchos otros países. Se trataba de la primera parte de lo que terminaría siendo un trabajo dividido en tres: «Juego y compromiso: el procedimiento. Parte 1, la verdad»; «Parte 2, la responsabilidad»; «Parte 3, la libertad».

La segunda y la tercera parte las escribí motivado por el proceso de redacción y montaje de otras de mis obras. Sentía que acompañar un proceso creativo con una reflexión teórica era una manera de afianzar las ideas que por entonces se alborotaban en mi cabeza. Esta es la primera vez que ese trabajo se publica completo en España.

El caso de «Batman vs. Hamlet» tuvo que ver más con la necesidad de desarrollar algunos conceptos que en «Juego y compromiso» aparecían como lagunas.

El origen de «La palabra, el ruido y la música» es parecido a la emergencia de «Juego y compromiso». La invitación al Festival de la Palabra fue la excusa perfecta para conceptualizar algunas intuiciones acerca del tema de dicho festival.

En 2019, cierta inquietud respecto a la catalogación de las conductas que intenta promoverse desde distintas disciplinas fue el disparador de «Subjetividad y emoción». Este, por el momento, es mi ensayo más reciente.

SOBRE EL DAÑO QUE HACE LA TEORÍA

Para los que nos interesa hacer teatro (escribir, actuar, dirigir), leer teoría puede hacer mucho daño, porque algo nos hace suponer que esta aparece antes que la práctica. Es decir, para poder acceder a una determinada práctica, antes tendríamos que dominar los aspectos teóricos de la misma. No hay nada más equivocado (en el arte sin duda, y creo que en muchas otras disciplinas, el error se repite).

La teoría es una consecuencia de una práctica y no a la inversa. Esto que parece una verdad de perogrullo es algo que no debemos olvidar nunca.

Me asusta pensar que alguien pretenda seguir las premisas que se deducen de los trabajos publicados en este volumen.

¿Entonces por qué publicarlos? La respuesta a esa pregunta no resulta sencilla. Y aunque lo fuese me hace caer en una paradójica trampa. Porque la reflexión creará inevitablemente una nueva teoría.

Pero, aun así, lo voy a intentar.

HERRAMIENTAS DEL PENSAMIENTO

Comprender un cuerpo teórico es una tarea que excede, y por mucho, el estudio y la disección de una teoría. Es

como les pasa a los jóvenes con las matemáticas: no entienden el porqué ni el para qué de ese saber. Y esto es porque, para entender la matemática cabalmente, primero habría que saber cómo funciona el mundo. Eso es lo fundamental. Saber dominar la teoría de conjuntos de Cantor es un detalle menor. Pero ¿de qué mundo estamos hablando? Del mundo concebido por los matemáticos.

De la misma manera deberíamos referirnos a la teoría en todas las disciplinas. La teoría solo es consistente si entendemos cómo funciona un mundo determinado: el mundo creado por los que elaboran esas teorías.

Cuando leí a Stanislavski (yo tendría entre 14 y 16 años), traté de *aprender* lo que el maestro intentaba enseñar. Mucho, mucho tiempo después (en mis treinta y largos), comprendí algo de lo que creo que es la única enseñanza que tiene la teoría stanislavskiana, y que podría resumirse en lo siguiente: ante la aparición de una nueva dramaturgia (en aquel caso, Chéjov), estamos obligados a inventar una nueva forma de actuar.

¿Por qué digo que es esta la única teoría válida del maestro ruso? Porque es la única que continúa vigente. Hoy podríamos discutir su forma psicologista de abordar el trabajo del actor; el tema del objetivo, el conflicto, las circunstancias dadas y tantas cosas más. Pero la verdad que encierra lo más profundo de todas sus investigaciones y especulaciones es la mencionada. Y solo encontraremos la validez de esa verdad si conocemos el mundo de Stanislavski. Y ese mundo es su mundo teatral (circunscripto a una región geográfica y a una época).

Pero curiosamente esa verdad se le escapaba al mismo Stanislavski. De hecho, nunca la enunció. Él creía que la actuación debía cambiar, sí; pero de una vez y para siempre. Y eso es incorrecto. En cambio, es cierto lo dicho: ante la aparición de una nueva dramaturgia (sea cual fuere; no solo Chéjov), estamos obligados a crear una nueva forma de actuar. Pero ¿es esta en verdad la teoría de Stanislavski? Sí y no. Se trata de la captura que yo hice de esa teoría.

En definitiva, ¿qué es lo que quiero decir con todo esto? Que para que una teoría sea válida es necesario que quien la estudia sea capaz de crear una teoría propia a partir de otra ajena. Porque, después de todo, una teoría no es un saber en sí mismo, sino una herramienta para el pensamiento (siempre dentro de una disciplina dada). De otro modo, lo único que haríamos sería repetir consignas de forma dogmática. Y una verdadera teoría (entendiendo como teoría el desarrollo de un cuerpo de ideas) no es un dogma.

Si estos cuatro trabajos pueden convertirse en herramientas de pensamiento para cualquiera que quiera hacer el intento de *pensar* el teatro, me daré por más que satisfecho.

JAVIER DAULTE

JUEGO Y COMPROMISO
Y OTROS TEXTOS SOBRE TEATRO

Los cuatro trabajos reunidos en este tomo son independientes entre sí, pero también tienen un hilo conductor que cualquier lector podrá identificar con facilidad. El hecho de haber sido redactados para cumplir diferentes propósitos hace que se detecten reiteraciones que preferí no eliminar para conservar el carácter autónomo de cada uno de los originales. En cada caso se aclaran las circunstancias de la emergencia de los textos. Sugiero que sean leídos en el orden en que están publicados.

Juego y compromiso: el procedimiento

Entre mediados de 2001 y finales de 2003, escribí tres trabajos teóricos, todos bajo el título genérico de «Juego y compromiso». La conexión que existe entre esos tres trabajos es menos evidente de lo que a primera vista podría pensarse. De hecho el primero de ellos fue redactado sin sospechar que sería sucedido por otras dos partes. Cuando escribí el segundo («La responsabilidad»), yo me encontraba ensayando *Bésame mucho* y, en ese artículo, pretendía sistematizar un pensamiento que diera cuenta de ciertos procedimientos implementados en la elaboración de ese espectáculo (en parte debido a que había detectado que las premisas enunciadas en «Juego y compromiso: el procedimiento» —ahora trastocado en «La verdad»— derivaban de la experiencia con mi espectáculo anterior, *Gore*). En cambio, mientras trabajaba sobre «La responsabilidad», sabía que habría un tercer trabajo, «La libertad» (supongo que mis espectáculos más recientes, *¿Estás ahí?* y *4D óptico*, han sido sus referentes de producción).

Aquí reúno los tres trabajos. No sé si su unión resulta fértil respecto del pensamiento que cada uno de ellos pretende enunciar. Para relativizar la apariencia de sistema,

conservé las fechas de redacción de unos y otros. Deberá suponerse que muchas cosas ocurrieron en el lapso que medió entre la emergencia de cada uno de ellos.

1. LA VERDAD:¹ UNA AFIRMACIÓN CONTRA LA RIÑA ENTRE LO LÚDICO Y LO COMPROMETIDO EN TEATRO

El teatro responsable: una preocupación

En los últimos tiempos, el teatro ha adquirido una estatura moral que tomó prestada o que se le ha impuesto de alguna manera, pero que no le corresponde. Me refiero a cierto teatro (no importa aquí si es bueno, malo o regular) al que me gustaría llamar «teatro responsable» y tal vez didáctico o, en definitiva, dictatorial. Un teatro que usa al teatro para hablar de cosas importantes.²

«Eso está muy bien», pensaría uno en primera instancia; de hecho, pensé así durante muchos años, especialmente cuando en nuestro país teníamos una de las dictaduras más severas del mundo occidental y sentía (entre mis 14 y 18 años) que el teatro era bueno porque allí se decían cosas que no se podían decir en otros lugares. El punto *cúlmine* de esta especie de rebeldía pública y a la vez clandestina fue, como todo el mundo

1 Esta primera parte del trabajo ha sido publicada en la revista *Teatro XXI* de la Universidad de Buenos Aires, en la *Revista Conjunto* de Casa de las Américas (La Habana, Cuba), y en los *Cuadernos de Teatro DDT* que publica el Teatro Lliure (Barcelona, España).

2 Hablo del teatro al que suele llamarse «comprometido», un teatro que puede verse en el circuito oficial (casi siempre), en el comercial (cada vez menos) y en el alternativo (cada vez más).

sabe, el fenómeno de Teatro Abierto. Claro, en aquel momento y bajo aquellas determinadas circunstancias, *lo importante* dentro y fuera de los teatros era unívoco: hablar en contra del horror de la/s dictadura/s en todas sus variantes. Pero el Teatro Abierto pasó, lo mismo que los gobiernos *de facto*.

Hoy el problema de *lo importante* es, por lo menos, discutible. Porque, veamos un poco, ¿cuáles son esas cosas importantes?, ¿quién las determina? Hoy en día, debo confesarlo, si hay cosas importantes, no recomendaría ir a buscarlas a un teatro. Se va al teatro a ver teatro. O como dice Alain Badiou: se va al teatro a ser golpeado (por el teatro). El teatro como *despertador de conciencias* es más una excepción que una regla. De hecho, cuando Hamlet planea la representación para atrapar la conciencia de Claudio, está urdiendo una *trampa* y es el mismo Shakespeare quien lo dice. Hoy es el teatro el que ha caído en una trampa perversa, porque, cuando se ocupa de lo que se supone importante, ya no tiene el efecto de un *despertador de conciencias*, sino que, muy por el contrario, las tranquiliza. Quizá el rol de *despertador de conciencias* actual le corresponda a la televisión. Estamos en una época en que el teatro tiende a recuperar su condición de innecesario, lo cual amplía sus horizontes.

Antes, un teatro no comprometido con los temas *importantes* era un teatro frívolo y su meca, la avenida Corrientes. Ya no es así. *Lo importante* en el teatro se ha desdibujado y, antes que lamentar tal cosa, habría que

festejarla. La determinación *a priori* de lo importante conlleva naturalmente una actitud didáctica, verticalista y DICTATORIAL.

El juego

Veamos el fenómeno del teatro desde una perspectiva quizá algo esquizoide: un grupo de personas se sacude durante un par de horas sobre un entarimado. Otro grupo de personas es testigo de esa fatiga.

¿Qué seriedad pueden revestir esas personas, hombres y mujeres, de una actividad llamada teatro cuando emulan grandes batallas, imitan a altivos héroes de la historia o a malvados déspotas, cuando simulan sin credibilidad posible grandes tragedias? Lo menos que se puede decir de esos hombres y mujeres es que son unos irreverentes, que se burlan (por el simple hecho de reproducirlas) de todas las actividades humanas y las transforman en una fiesta patética por la cual, además, cobran un dinero a quien pretende asistir a tamaño dilate; y, no contentos con eso, hay que aplaudirlos para fomentar vanidades diversas. La pretensión (absurda por donde se la mire) es que nos llene de estética emoción ese acto perverso que es *emular la condición humana* (acto perverso o *sueño de pasión* que, cuanto más apasionado, más evidente hace su falaz condición).

El teatro, en tanto juego, es un lugar de incomodidad; Brecht lo percibió, Beckett también. Su obscenidad es tal que puede producirnos náuseas y, si lo pensamos más de dos veces, acordaríamos en que se debería prohibir

actividad tan irreverente. Afortunadamente, la cultura (uno de los inventos más caprichosos que se conocen) funciona, como buen padre adoptivo, de garante moral de tan bastarda práctica.

¿Por qué el rey soporta al bufón que se ríe de él en sus propias narices y con su propia anuencia? ¿Por qué Su Majestad soporta de ese esclavo lo que sin duda no podría tolerar de su más entrañable amigo y consejero? Por una sencilla razón: el bufón juega un juego de cuyas reglas el rey es el dueño; si el límite de la regla es respetado, la burla es aceptada; si el límite es burlado, la gracia desaparece, lo mismo que la cabeza del pobre bufón.

El rey de hoy es la cultura. El arte es libre en la medida en que juega un juego de cuyas reglas es soberana la cultura. Pero aquí es donde se cierne la paradoja. Si la cultura es una institución nacida a partir de las manifestaciones humanas, ¿por qué es ella la que dicta las reglas? La cultura funciona como una empresa de seguridad de conciencias. Y la tranquilidad de conciencia, después de la económica, es el bien máspreciado de nuestro mundo burgués.

¿Por qué el teatro no puede burlarse de la madre Teresa de Calcuta o de las víctimas de la AMIA? ¿Por qué, de pronto, el juego se vuelve serio? Freud decía, hablando del juego de los niños y del porqué del juego, algo lúcido y singular: lo que se opone al juego de los niños no es la seriedad, sino la realidad. Entonces, si el teatro es juego y el juego existe porque se opone a la realidad, ¿cuál es el afán de conciliar la realidad con el teatro? Y cuando

hablo de realidad no hablo de realismo, que quede claro, sino de cierto recorte del mundo, del universo simbólico y el imaginario. Por tanto, afirmemos: el teatro tiende a oponerse a la realidad. Este es un primer axioma.

Ahora, el juego tiene su realidad propia; es un mundo paralelo, un mundo en sí mismo, infinito y cerrado al mismo tiempo; infinito porque sus posibilidades y variantes están regidas por el azar, y cerrado porque ese infinito no traspasa nunca los límites del juego. Quiero decir que no hay dos partidas de dados iguales, pero nunca dejaremos de jugar a los dados.

Trasladando este esquema al universo del teatro, podemos afirmar que el teatro se reinventa de manera infinita e imprevisible (los griegos no podían imaginar a Müller), pero esa reinención no es perversión porque no desestima su propia naturaleza. Parafraseando a Lacan, el teatro puede ser cualquier cosa mientras no sea cualquier cosa, es decir, y por poner un ejemplo, el teatro puede ser lo que quiera mientras no se convierta en televisión, o plástica, o danza, por la sencilla razón de que así dejaría de ser teatro y empezaríamos a hablar de otra cosa. Las disciplinas *border*, como la danza teatro, las instalaciones, el *happening*, etc., tienen una particularidad compleja: no juegan con los límites, *son* el límite. Pero esa es otra discusión en la que no quiero ahora involucrarme.

El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. Pero ¿de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. Pero las reglas del juego pueden ser

tales que no lo hagan aparecer al juego como tal, sino como otra cosa; pero esa es justamente la paradoja del juego y su compromiso: cuanto más me comprometa con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla, sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce, no hay juego. Si el compromiso se radicaliza, el juego se vuelve (en el mejor de los casos) temiblemente peligroso.

Probemos jugar a la mancha o a las escondidas entre adultos. Veríamos en principio lo difícil que es comprometerse con la regla, y luego lo angustiante que resultan esos juegos. Porque el compromiso no es solo intelectual, sino también emocional. Un juego bien jugado es siempre atractivo, pero no necesariamente divertido. Cuando se plantea el juego, se busca que sus reglas nos cautiven y, una vez cautivos, nos excitamos, sufrimos y nos angustiamos de un modo artificial. Cuando el juego termina, nos vamos a tomar cerveza con nuestro temido y odiado contrincante de TEG, lo mismo que los actores que interpretan a Hamlet y Claudio. Comprometerse con las reglas del juego no es conocer las reglas para poder ganar, sino que el compromiso implica que el juego pueda jugarse del mejor modo posible. Cuando alguien no se compromete con las reglas del *truco*, no importa quien vaya ganando, el partido dejó de tener interés. Es cuando se dice: «Para jugar sin ganas, no juegues».

El juego en el teatro tiene extrañas reglas y cada experiencia tiene las propias y hay que establecerlas o

descubrir las. También es cierto que esas reglas en general incluyen personas/personajes con sus emociones, con su historia, con su vida. Ese condimento particular que funciona como carnada para pescar identificaciones es el gran colaborador a la hora de generar la ilusión, cuya versión bastardeada es la trampa. El teatro responsable se yergue como trampa; el teatro en tanto juego, como ilusión. ¿Cuál es la diferencia entre trampa e ilusión? La ilusión es para cualquiera, está donada; la *trampa* apunta a un(os) espectador(es) en particular (si ese espectador en particular no está en la sala, la presentación de la obra pierde sentido; si los Claudios no asisten a la obra preparada por los Hamlets, el plan no puede avanzar). Es esencial hacer esta distinción: el teatro como trampa es una excepción, aun cuando esa excepción tenga la engañosa apariencia de hacer del teatro algo útil, importante.

De acuerdo con los términos aquí establecidos, el único teatro que podría ser comprometido (con una coyuntura en particular) es el de la trampa. ¿Qué compromiso puede suponer el teatro como juego que apenas pretende construir una ilusión? La respuesta puede sonar «descomprometida». Enunciémosla así: en teatro el único compromiso posible es con la regla. Este es un segundo axioma.

El procedimiento

Cuando comencé a leer teatro, me llamaban la atención especialmente piezas de Beckett, de Pinter o el *Marat Sade* de Peter Weiss. Este elemento llamativo tenía que